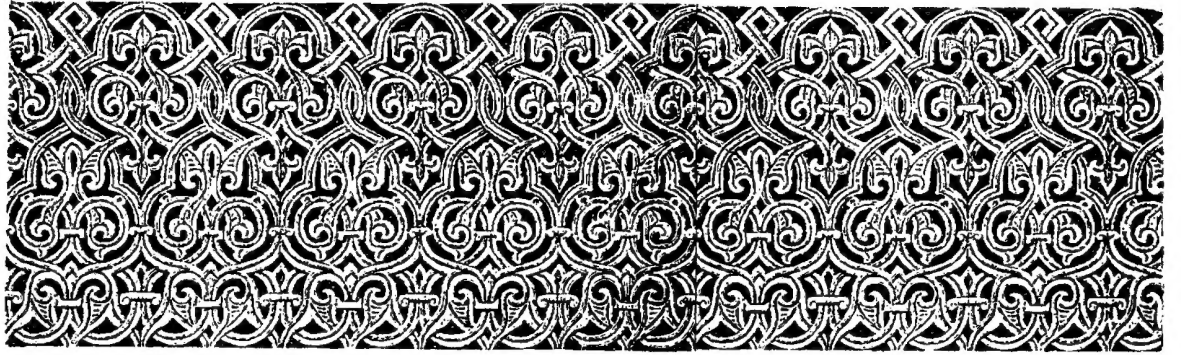
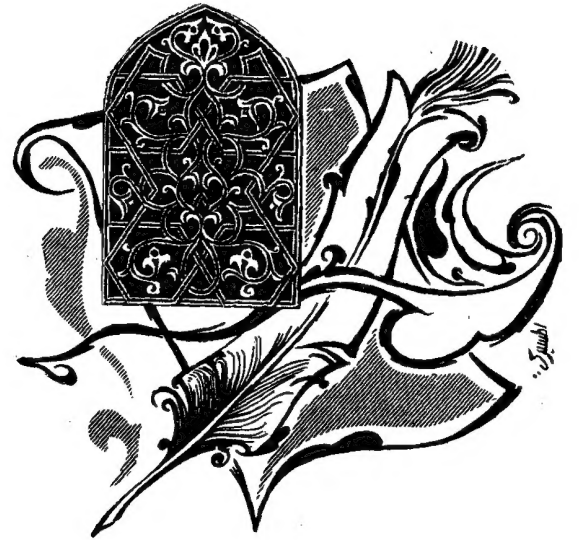


تراث الأدب الصوفي



رأى بعض النقاد في الأدب الصوفي نتاجا غنا يفتقر الى مقومات التعبير الفني ، وعده بعضهم شيئا لا يمت بصلة الى التجربة الانسانية بسبب ما فيه من جنوح ميتافيزيقي . وتحتم هذه الاعتبارات التي أخذت شكل احكام تعميمية عاجلة بيان أن هذا الادب يحفل قلد غير قليل منه بمقومات الابداع الفني ، وأن مضمونه ليس في كل الأحوال مغارقا ، إذ يظفر الدارس فيه بالتعبير عن تجارب واحوال ذاتية .

ونود قبل أن نعالج في هذا البحث منجزات ذلك الادب أن نعرض لنشأة الفن في تربة الدين ، وأن نتعرف ما بين التجربة الفنية والتجربة الصوفية من تماثل . أما أن الدين قد احتضن منذ عهد بعيد ما أنجزه الانسان من أشكال ثقافية فأمر لا يحتاج الى مزيد برهان ، والتساؤل عن هذه النشأة يتصل من قريب بتراث الأدب الصوفي باعتباره غير منبت عن التجربة الدينية .



ولكن ما مغزى أن ينشأ الفن ، وهو شكل من أشكال الثقافة ، في أحضان الدين ؟ يفترض عند الاجابة عن هذا السؤال أن نتعرف انطولوجيا الثقافة القديمة من حيث تبدو مختلفة عن التركيب الانطولوجي للانسان المعاصر . لقد تشبثت الانطولوجيا القديمة

بالقدسي ، ذلك الحى المحمل بالمعنى والسارى فى ظواهر الكون ،
نشبتا لم يأت معه ابعاد الجانب الالهى ونفيه وحله كما فعلت
الانطولوجيا المعاصرة فى بعض المذاهب والتيارات . وظل الانسان
وفيا لهذا المظهر الالهى فى مراحل التطور الثلاث التى تشمل تعدد
الالهة والايمان بالاله الواحد ثم مرحلة التجريد الميتافيزيقى لأفكار
وتصورات ثيولوجية

وبلغت الصلة بين الفن والدين أوجها فى آداب العصر الوسيط،
سواء فيما أبدع الأدباء أو فيما حاكوا من نماذج الأدب اليونانى .
وما لبنت هذه الصلة أن تراخت عندما صدعتهما أزمتا الشعور
الانسانى بظهور الثورة الرومانتيكية التى انجذبت بالفنون والآداب
صوب هموم إنسانية خالصة ، تمثلت فى التمرد الدينى ، وفى الشغف
بالحرية التلقائية ، وازداد هذا التيار اندفاعا ليعبر عن بزوع أزمتا
جديدة فى وعى الانسان .

تلك المرحلة من التاريخ تنتظم فكرة المحور
منجزات فنية وفلسفية موجهة بقصد دينى ، نعرف
عليه فى الكوميديا الالهية لدانتة ، وفى قصة
المعراج ، وفى رسالة الغفران وتدور هذه الاعمال
الأدبية على التصورات الأخروية والعوالم غير
المنظورة . واننا لنظفر بهذا القصد كذلك فى فنون
التصوير والنحت فى أوربا . ولعل تمثال موسى
وصورة مريم البتول ولوحة المسيح وتلاميذه ،
والزخارف الإسلامية وفن الخط العربى الذى اتخذ
من آيات القرآن وحدات تكوينية ، مما يقرب
التصور الخاص بالقصد الفردى الذى يتحرك
فى إطار قصد عام . وكان مما شغل الوعى التاريخى
لهذه المرحلة تأسيس البراهين الكوزمولوجية
والأنطولوجية على وجود الله ، تلك التى نظفر بها
لدى توما الاكوينى وأنسلم واسبينوزا ، ولدى
متكلمى المسلمين وفلاسفتهم ذوى النزعات الجدلية
وقد شغل الفكر الدينى والفلسفى آنذاك بالتقريب
بين الفلسفة والوحى ، والملاءمة بين النوس
واللوجوس ، مفهوما بوصفة الكلمة الالهية .

ونلاحظ فيما يتعلق بالصلة بين التجربة الفنية
والتجربة الدينية ، تماثلا يتيح ضربا من تبادل
الأدوار بينهما . ومن أوجه هذا التماثل ارساء
معرفة حدسية *intuitive cognition*
تكشف وتدمج وتجاوز الفوارق الدقيقة والحدود
القاطعة .

والتجربة الصوفية والتجربة الفنية لا ينتميان
لنسقين مختلفين تماما ، ففى كليهما انخراط
فى الوعى الذاتى الذى لا يفتأ آخذا فى التمدد
والنمو والاتساع ، وفيهما نبذ للمألوف والمعتاد .
وانتشار النفس من الانغماس فى الابتسالة ،
وتركيز الوعى وحفظه من أن ينزلق فى الفراغ
والبطانة . ويهدى هذا كله الى الاتفاق مع كولين
ولسون فى تقرير ما بين التصوف والشعر
باعتباره شكلا فنيا من وشائج تحيل على العاطفة
والوجدان ، وتتمثل فى انطوائهما على ازاحة

وينتمى تراث الأدب الصوفى بعد أن بلغ درجة
النضج فى الشكل وفى المضمون الى العصر الوسيط
ومن ثم أشرب الطابع العام لذلك العصر ، وهو
ما لا نخطئه فى الادبين الأوروبى والعربى ابان تلك
المرحلة التاريخيه . وتؤكد هذه الحقيقة بعدا
تاريخيا لا نقصد به تصنيف الأحداث والوقائع فى
إطار السابق واللاحق ، وانما نهدف من وراء تأكيد
هذا البعد أن لكل قطاع من التاريخ زمانية تجاوز
التريب والتسلسل ، الى هموم وأزمات خاصة
بالوعى الذى يعايش مرحلة من هذه المراحل فلكل
مرحلة روحها وبنائها وإيقاعها الزمانى ، وقد ينهار
هذا البناء ليفسح مجالا لبناء جديد ، وقد يبقى
من البناء المتصدع ما يمتد فى نسيج طور تاريخى
لاحق . واذا كنا نلاحظ بعض الفروق بين ثقافتين
متعاصرتين ، فإن وراء هذا التمايز روحا واحدة
دعت كارل ياسبر

الى ما وصفه بالحقبه المحورية فى التاريخ
، وهى التى ظهرت فيها الثقافات
العليا فى مدد من الزمان متقاربة ، وسط مساحة
جغرافية واسعة ومتباعدة ، وتمتد هذه الحقبه
من القرن الثامن الى الرابع قبل الميلاد ، وفيها
تشهد فجر الفلسفة والوعى الجمالى فى اليونان
وحركات الإصلاح الدينى التى قام بها الانبياء
فى فلسطين وفارس وانبثاق الثورات الدينية
فى الهند والصين (١) .

ان الحديث عن مدارج أو محاور تاريخية يفضى
الى تصور أن المحور التاريخى ينظم حركة الشعور
الفردى من حيث تبدو موجهة بشعور عام ، مما
يجعل لكل مدرج قصدا مميزا يتكشف فى
منجزاته الثقافية ويحيلنا هذا التصور على تراث
الأدب الصوفى بوصفه بضعة حية من ثقافة العصر
الوسيط فى الشرق والغرب على سواء . وقد
كانت هذه الثقافة موجهة بقصد ميتافيزيقى وهموم
روحية وأزمات دينية نتعرف عليها فى فنون ذلك
العصر وآدابه ومذاهبه الفلسفية ، وهى هموم
وأزمات امتدت حتى عصر النهضة . وفى

ولكن الام تتول هذه العرضية ؟ أليس في هذا التساؤل ما يردنا الى الاعتقاد في ان الفروق المفترضة قد تبدو في بعض الاحيان فارغة ومصطنعة ، بخاصة اذا تشبثنا بمقتضيات الوحدة بين التعبير والتصور ؟

لننقل اذن ان نقطة الانطلاق في الأدب الصوفي هو التصوف ذاته، مفهوما بوصفه موقفا من الوجود بشئ عام ، ينحل في هذا الأدب الى تعبير فني له مقوماته ومقتضياته . ان الشعر في جوهره بنية لغوية ذات تشليل استيطقي ، يميظ الحجاب عن الوجود والموجود في جملته بواسطة معرفة كشفية تتنامى في سلسلة متصلة من الحدوس ، ان الشعر بنية لغوية توحد بين لغتين ، جزئية محلية تصوغ بها الجماعة التي ينتمى اليها الشاعر تراثها الثقافي ، وعالية عالية على الفصائل اللغوية ، يرسلها العلو بوصفه مطاق الوجود من حيث هو حقيقة حاضرة في كل مكان . ولتلقط الشاعر هذه اللغة التي تحمل طابع الشفرة لتحوّر عنده الى ارسال جديد (٦) .

وهكذا نجد أنفسنا في الادب الصوفي بازاء الوحدة بين التعبير والموقف . ذلك أن الأدب تعبير والتصوف موقف . وعلى هذا النحو تبدو التجربة الصوفية في بعدها الشعري انطلاقا من الموقف بكل ما فيه من خصائص ومقومات صوب التعبير الفني عن المحور الجوهرى في التصوف كما يتمثل في حضور العلو المتكشف في الطابع التاريخي الفريد للحظة ، سواء تكشف على نحو روحى أو آخر مادي . وعند هذا المستوى يلتقى الصوفي الشاعر والشاعر الصوفي ، ويتجهان الى التعبير عما أثار فيهما في ابان لحظة من لحظات الوعي دهشة كشفت لكليهما الحجاب عن حقيقة هذا العلو الحاضر .

وتشير الدراسة التاريخية الى أن الأدب الصوفي تأخر طور نضجه واكتماله حتى القرن الثالث الهجرى وما بعده ، ذلك أن الصوفية لم يشغلهم في القرنين الأول والثاني التعبير الفني عن تجاربهم بقدر ما شغلهم المصطلح اللفظي الذي يدنون به على أحوال ومقامات وأذواق ، ووضع القواعد السلوكية التي تحقق للصوفي درجة الكمال الروحي .

وسوف يقتصر البحث على معالجة هذا الأدب في شكله الشعري ، وبخاصة الغزليات والخمريات ووصف الطبيعة .

أما شعر الغزل فتنبين فيه كيف تأتي للصوفية رد المرأة بوصفها مضمون هذا الشعر الى أصلها النموذجي في اللاشعور الجماعي ، وهو رد ما كان لينشأ الا عن تحول في الموقف وفي الشعور . والشعور في هذه البنية علاقات بين الشاعر والأنثى من جهة ، وبين الأنثى والكل من جهة أخرى ، بوصف المرأة تجليا استيطقيا في متوالية تجلياته أشرب طبيعة الهية مبدعه . وهكذا يشول نظام العلاقات الى تركيب ثلاثي يضم الله والمرأة

النفايات التي تميل الى التراكم حين نسمح للوعي أن يظل سلبيا مدة أطول مما ينبغي (٢) .

ومما يجمع بين التصوف والشعر ، انهما يؤسسان وحدة ينصهر فيها الفكر والشعور . ويتضامان في نسيج متلاحم بحيث يشول الشعور الى فكر وينقلب الفكر الى شعور . وبعبارة أخرى نقول : اننا في التصوف وفي الفن على سواء نشعر بأفكارنا ونفكر بمشاعرنا . والفكر على هذا النحو مصطبغ بالشخصي والذاتي ، على نقض الفكر في الاتجاهات الوضعية التجريبية ، لأنه فكر موضوعي ولا شخصي .

وبعد الخيال علاقة جامعة بين التجربة الصوفية والتجربة الشعرية ، اذ فيهما يسيطر الخيال من حيث هو وسيط وعامل ادماج ، وسيط بين الحس والفهم ، وادماج من شأنه أن يدخل كثرة المظاهر في مركب واحد . والخيال على هذا النحو يحل مادته كيعد تنظيمها بواسطة مبادئ روحية ، ويهيب بلغة حدسية في التصوف وفي الشعر ، مفتحة على اللانهاى . ان منطق الخيال ليكشف عن نفسه في التجريبتين على نحو ابداعي يتمثل في تنظيم التجربة وتحقيق الوحدة التي تنتظمها وتبلغ هذه الوحدة ألقها الأعلى في لحظات نادرة ، وربما التقى الشاعر الصوفي والصوفي الشاعر على صعيد وحدة أخرى تطمح الى رؤية الكلي على نحو يعتذر معه الرد الى برهان منطقي . وكثيرا ما وصف كبار الشعراء والصوفية ومض شعورهم بهذه الوحدة ، واستضاءة وعيهم بها في لحظات نادرة .

ومما يدل على احتفاء الصوفية بالخيال في نتاجهم الادبي وفي تأملاتهم ومذاهبهم العرفاني ، حديث محي الدين بن عربي عما سماه علم الخيال Science of Imagination بوصفه أحد علوم المعرفة ، واعتباره الخيال صاحب الاكسير الذي تحمله على المعنى فيجسده في أى صورة شاء (١) . ويذكرنا هذا الوصف بمصطلح الكيمياء العقلية mental chemistry ذلك الذي أطلق على الخيال ايان ازدهار النزعة الترابطية في أوروبا في القرن الثامن عشر (٤) .

ان المعرفة التي يقدمها الخيال في التجربة الصوفية ، سواء تحولت الى تأمل خالص أو ابداع فني ، تحيل على سياق ابداعي لم ترفض معه النظرية الشيوصوفية القول بأن العالم كله تجليات في الخيال الالهى المرموز اليه عند ابن عربي بالعماء وبالنفوس الرحمانى من حيث هو واسطة بين الماهية الالهية الغيبية Divine essentia abscondition

وبين العالم بحسبانه تجليا للأشكال المتكررة (٥) ويشير هذا السياق من البحث تساؤلا عن الفرق بين تجربة شعرية ذات بعد صوفي وتجربة صوفية ذات بعد شعري ، ذلك أنه تساؤل ضرورى تحدد الاجابة عنه طبيعة الأدب الصوفي . وقد تعنى جوهرية طرف في تبين الفرق عرضية الطرف الآخر

والشاعر . وفي هذه البنية القابلة للتبادل تتجدد الرابطة ، فالله رابطة بين المرأة والشاعر ، والمرأة رابطة بين الله والشاعر ، والشاعر رابطة بين الله والمرأة .

ويؤذن هذا التبادل الدوري للعلاقات بأن شعر الغزل الصوفي يفقد قيمته الفنية ودلالته الرمزية في كل دراسة تتجه الى الغزل والتفكيك ، وذلك أن السياق الرمزي للأنثى يغتفى كلما تخلخلت هذه الروابط ، وكلما أمعنا في المباحة بين المرأة وأصلها النموذجي الجماعي . ان الشاعر الصوفي لينفخ من روحه في المرأة فإذا هي في غزله رمز الحكمة والحب ، وإذا جمالها رمز على جمال أكثر كلية وديمومة ، يعاينه الشاعر في المظهر الحسي العياني ، ويصير به في رؤية وجدانية مشبوبة .

ان الدارس ليظفر ببواكير هذا الغزل في طائفة من أشعار العذريين في القرن الهجري الاول ، ممن عرفوا بالزهاد الأتقياء من أمثال عبد الرحمن بن أبي عمار الشهير بالقس ، وعروة بن أذينة ، ويحيى ابن مالك ، ويتيح ظهور هذه الطبقة امكانية المقارنة بين مسلكهم ومسلك العذريين من الشعراء (٧) وتقوم امكانية هذه المقارنة على ما بين العفة في الحب ومسلك الزهد من تشابه ، فالعاشق المتعفف يضرب حول نفسه سياجا من الكف والتحرير الجنسي ، والزاهد يعالج غريزة الاقتناء والتملك بموقف ينطوي على نبذ وحرمان ، وكلاهما يكشف عن علاقة متوترة بين ما يرغب فيه وما يخشاه ، وعن وضع مقاومة لما يستهوى ويفغى .

وقد تم للصوفية في القرنين الثاني والثالث اختراع الجوانب الصوفية في شخصية قيس ، كما تتمثل في الجنون وتوهج العاطفة والاستفراق في الحب والذهول ، وصارت عبارته « أنا ليلي » تعبيرا رمزيا عند أبي منصور الحلاج ، وأدخل الصوفية في أخبار المجنون ما يدل على رهف حسه ورقة شعوره ، وأصبحت شخصية قيس قالباً مرنا للصوفية في أشعارهم وقصصهم ، وانتقلت على هذا النحو من الأدب العربي الى الأدب الفارسي (٨) .

ومن بين الدارسين يذهب هانز شيدر الى أن الأدب الفارسي كان أسبق من الأدب العربي في احداث هذا التأليف التركيبي بين الشعر الديني والشعر الدنيوي ، بين الحب السماوي والحب الأرضي ، او بتعبير يتصل بتاريخ الأساليب استخدام الأسلوب المكتمل التكوين للشعر الغرامي في التعبير عن الحب الالهي . وزعم شيدر أن المؤسس الحقيقي لهذا الأسلوب هو شيخ خراسان أبو سعيد بن أبي الخير المتوفى سنة ٤٤٠ هـ / ١٠٤٨ م ، وأن العطار قد نمي هذا الأسلوب الجديد حتى صار ثروة مشتركة بين كل الشعراء الناطقين بالفارسية (٩) .

وفي ضوء ما ذهب اليه الدكتور غنيمي هلال يمكن أن نطمئن الى أن شيدر لم يتحرر الدقة التاريخية . وما يؤكد ان الأدب العربي كان

أسبق من الأدب الفارسي في التعبير عن الجانب الالهي من التجربة الصوفية بثروة لغوية مورثة عن الغزل العذري ، طائفة من الأشعار المنسوبة الى أبي القاسم الجنيد وأبي بكر الشبلي وأبي منصور الحلاج وأبي العباس أحمد بن سهل ابن عطاء . ولدى أولئك وغيرهم ظهرت بوكر الغزل الصوفي الذي أهاب الشعراء فيه بأنماط مستقرة من أساليب الغزل العذري في طبيعته الرومانسية ، وأخذ هذا الضرب من الشعر ينمو ، وامتزج في مراحل تالية بأساليب وأنماط ألم الصوفية بها من شعر الغزل الصريح .

ويذهب أسبين بلاثيوس الى أن الغزليات الصوفية الصريحة في مستواها الرمزي لها ما يناظرها في المسيحية والافلاطونية المحدثة من حيث صدورها عن تشييد الانشاد الذي فسر رمزيا في عصر آباء الكنيسة . ويذكر ديونيسيوس الأريوفاغي أناشيد شهوانية منسوبة الى هوريوتيس . وخلال العصور الوسطى كلها كتب الصوفية من أمثال سان برنار وجرسون رسائل في الحب صيغت في عبارات شهوانية شائكة ، وصور حسية ترمز الى نار الحب الالهي للنفس الكاملة (١٠) .

ان الانسان يكاد يطمئن الى أن المرأة في تراث الثقافة الانسانية تكافئ معادلا رمزيا لموضوع ذي طبيعة محسوسة ، ارتفع في الوعي الانساني الى درجة من القداسة . وتؤكد الدراسة السيميولوجية هذه الحقيقة متمثلة في الربات الأسطورية من أمثال ايزيس وعشتار وأفروديت وفينوس ونماح التي عدت في آشور وبابل ملكة الآلهة الرفيعة القدر ، وفي الاسرار الهرمسية التي نصت على أن تزواج الذكر والانثى يتولد منه حجر الفلاسفة ، وفي اعتقاد الجاهليين أن الملائكة بنات الله ، وعن هذا المظهر الالهي في الانثى تعبر شخصية السيدة مريم التي عدت وعاء الكلمة والحكمة والتقوى ، وشخصية فاطمة لدى الاسماعيليين من الشيعة . وقد آلت الانثى في الغزليات الصوفية الى تنمية متعضية لهذه السلسلة المتصلة في الشعور الانساني ، والى رمز للرجل الروحي الذي يحقق بالولادة المعنوية درجة تجل أنثوى ، اذ الولادة استقبال وارسال ، وفعل صادر عن انفعال .

وقد استوفى هذا البناء الرمزي شكله في القرن السادس الهجري لدى اثنين من كبار الصوفية الشعراء : عمر بن الفارض ٥٧٦ : ٦٣٢ هـ / ١١٨٠ : ١٢٣٥ م ومحيي الدين بن عربي ٥٦٠ : ٦٣٨ هـ / ١١٦٥ : ١٢٤٠ م أما ابن الفارض فقد ارتبطت قصائده بالانشاد والسماع ، وهي تتراوح في ديوانه الذي شرحه البوريني شرحا لغويا بلاغيا ، وعبد الغني النابلسي شرحا صوفيا ، بين أشعار تنبئ عن استعراض المهارة والتفنن في التوشية البديعية ، وأشعار

تتم عن وجدان مشبوب ورؤى صوفية للجمال
الأنثوى بوصفه تجليا لجمال مثالي أعلى .

ويكاد الدارس يشك فيما نسب في مقدمة
الديوان الى سبط الشاعر من أن ابن الفارض كان
لا يملأ شعره الا بعد الصبح من حالات فناء
قوى . ولا يتعلق الشك بواقعية الغناء لأنه ظاهرة
يشارك فيها الصوفية وغيرهم من الفلاسفة
الوجدانيين ، وانما مشار الشك تلك الحالة
الشعرية المساوقة للصبح ، لأنها كانت تقضى عند
الشاعر الى قصائد يبدو أكثرها مصنوعا بحذق
وبراعة لغوية تعتمد على الجناس المبالغ والمفرد
أحيانا ، وعلى طرفة المقابلة ودقة التقسيم
الداخلي . على أننا برغم هذا البهرج في قصائده
لا نفقد الاحساس بايقاعات تهيئها هذه التوشية .
وقد كان ابن الفارض يتردد بين نمطين : نمط
الشعر العذري ونمط البديع ، وبعبارة أخرى
استغل الشاعر النمطية الثانية في تشكيل
النمطية الأولى .

وعلى هذا النحو يؤذن كثير من شعر ابن الفارض
بتناقض ظاهر بين التعبير الرمزي والتشبيث بأن
يتم هذا التعبير من خلال التراكيب البديعية ،
ذلك أن البناء الرمزي للشعر يتصل بالخيال
والنشاط الاستعاري والصور ، ويتأسس على منطق
حدسي خاص بالوجدان ، أما البديع فأمر شكلي
وهكذا تمثل التناقض قائما بين جوانبة الرمز
وبرانية الزخرف .

ولقد أدرك الصوفية الفروق الجوهرية بين
ما نعتوه بالعبارة والاشارة تارة ، وبالتصريح
والتلويح أخرى . وفي هذا السياق يذكر أبو نصر
السراج صاحب اللمع أن الاشارة ما يخفى على
المتكلم كشفه بالعبارة للطافة معناه . ويقول
الكاشاني ان في الاشارة فهم معنى
لا تعرفه العبارة ، فهي أبلى من العبارة في تعريف
المبهم ، لأن العبارة لباس المعنى ، فالمعنى المفهوم
من العبارة مستور بها ، والمفهوم من الاشارة
كالمنكشف العاري (١١) . وفي معنى التلويح
والتصريح يقول ابن الفارض في الثائية :

وعنى بالتلويح يفهم ذائق

غنى عن التصريح للمتعت

ومهما يكشف التحليل عن الرمز الشعري في
القصيدة فسوف يبقى منه ما يعزب عن الإدراك،
وما يتعذر على العقل بلوغه ، لأن الرمز على حد
تعبير كارليل يكشف ويحجب في آن واحد ،
ويقاوم كل شرح أو ايضاح (١٢) .

وفي الغزليات الصوفية تعبير عن فلسفة
وجدانية تنطوي على ثنائية تقابل بين المطلق
والمحدد ، واللامتعين والمتعين . وفي اطار
هذه الثنائية تتحرك نظريتهم الاستطيقية المشوبة
بطابع مثالي . وأساس هذه النظرية أنطولوجي،
ذلك أن الوجود عندهم يحمل طابع الازدواج

السابق . وعن هذا الايقاع الثنائي عبر الصوفية،
مستعينين بتمييز بلاغي قديم بين الحقيقة والمجاز،
فالجمال المطلق أو اللامتعين هو الحقيقي ، وما
عداه مجاز الى مظاهر متنوعة للجمال الأول في
تجلياته .

وتبدو المرأة في هذا البناء تعينا وتجليا للالهى
يهيئه ما يقوم به الوعى من رد ورفع للتعين الجزئى
الدائر الى مستوى نموذجي أعلى . ولا يخفى ما فى
هذا البناء النظرى العرفاني . الذى تغلغل فى
التعبير الفنى لدى الصوفية من نزعة مثالية لها
بواكيرها فى فلسفة أفلاطون وفى الأفلوطينية
المحدثه ، وفى المذاهب التى تتخذ من التجربة
الوجدانية الخاصة نقطة انطلاق .

ومن الغزليات الرمزية المصوغه بأساليب
مستعارة من العذريين قول ابن الفارض :

أومض برق بالأبرق لاحا
أم فى دوى نجد أرى مصباحا
أم تلك ليلي العامرية أسفرت
ليلا قصيرت المساء صباحا
يا راكب الوجناء وقيت الردى
ان جيت حزنا أو طويت بطاحا
وسلكت نعمان الأراك ففج الى
واد هناك عهدته فياحا

ويعبر ابن الفارض عن الجمال المطلق والمقيد
فى اطار المثالية الصوفية بقوله على نحو تقريرى
مباشر ينطوى على نزعة تعليمية :

وصرح باطلاق الجمال ولا تقل
بتقييده ميلا لزخرف زينة
فكل مليح حسنه من جمالها
معار له بل حسن كل مليحة
بها قيس لبنى هام بل كل عاشق
كمجنون ليل أو كثير عزة
وتظهر للعشاق فى كل مظهر
من اللبس فى أشكال حسن بديعة
ففى مرة لبنى وأخرى بشينة
وأونة تدعى بعزة عزت
وما القوم غيى فى هواها وانما
ظهرت لهم لللبس فى كل هيئة
ففى مرة قيسا وأخرى كثيرا
وأونة أبدو جميل بشينة

وبالرغم من خلو هذه الأبيات من توهج الخيال
فان فيها رمزية لا تستمد مكوناتها من الصور
بقدر ما تغترف قيمتها الرمزية من الموقف الصوفى
ذاته وما يضم من اتحاد وشهود مستور بايها
وليس متى زال أفضى الى استشعار الماضى بحيث
ينقلب الشاعر متحدا بالمحبين العذريين ومعشوقاتهم
ومن غزليات ابن الفارض هينيته المشهورة
وفىها يقول :

أبرق بدا من جانب الفور لامع
أم أرتفعت عن وجه ليل البراقع

وزاحمني عند استلامي أوانس
أتين الى الطواف معتجرات
حسرن عن انوار الشموس وقلن لي
تودع فموت النفس في اللحقات
وكم قد قتلنا بالمحصب من منى
نفوسا آيات لدى الجمرات
وفي سرحة الوادى وأعلام رامة
وجمع وعند النفر من عرفات
ألم تدر أن الحسن يسلب من له
عفاف فيدعى سالب الحسنات
فموعدنا بعد الطواف بززم
لدى القبة الوسطى لدى الصخرات
هنالك من قد شفه الوجد يشفى
بما شاء من نسوة عطرات
إذا خفن أسدلتن الشعور فهن من
غداقنها في الحف الظلمات

ان تنوير هذا النص وتفسيره كما يقول وات ،
يرتبط بالنمو والنضج الروحي موضوعا في سياق
اللاهوت الحيادي للفكر السيكلوجي المعاصر ،
كما يرتبط بقصائد ابن عربي الغنائية بوصفها
تسجيلا لتجربته ، وبفهم هذه التجربة في سياق
مصطلح حديث .

يقول وات ان هذه المقطوعة الغنائية تسجيل
لرؤيا تركز على تجربة حقيقية عند الكعبة ،
وقد بدأ الشاعر طوافه بتقبيل الحجر الأسود
واستلامه ، وكان ثم زحام جعل الشاعر يأخذ
حذره من النسوة اللاتي تزاحمن وتدافعن نحوه
مرحيات خمرهن .

وعندما سفرن لتقبيل الحجر مس قلبه
جمالهن ، وجعل النسوة يتحدثن اليه ويحذرنه
من خطر جمالهن الذي أودى برجال كثير ، ثم
دعونه من بعد الى لقائهن لدى القبة الوسطى
بعد انتهاء الطواف ، ووعدنه العزاء والسلوى
بعد طول اشتياق .

ورمزية النساء أول ما يجب أخذه في الاعتبار
انهن أشكال نفسية أو صور روحية باطنية
Anime figures بالمعنى الذي قصده يونج .

وتوضح هذه الصورة الانثوية للنفس أو الروح
القوى الابداعية الكامنة في اللاشعور عند الرجل
وعلى هذا النحو يبدو مظهر النسوة ودعوتهم
الشاعر الى اللقاء مناسبة لترق ابداعى في الحياة
الروحية ، أما الطواف فإشارة الى الارض المقدسة
التي ترمز للنفس ، هذا المظهر الأعلى لوجود
الانسان الذي يبدو عبر الوعي متقدما صوب
التحقق .

ويربط ابن عربي تقبيل الحجر بقسم على
الولاء لله . وهكذا يدرك أن وجوده الحق في أن
يكون مكرسا ذلك أنه من خلال شعوه بأهمية
الحج حقق بطريقة أمثل من ذى قبل امكانيات
جديدة لتقدمه الروحي .

انار الفضا ضاءت وسلمى بلدى القضا
أم ابتسمت عما حكتها المدامع
وهل لعل الرعد الهتون بلعلع
وهل جادها صوب من المزن هامع
وهل اردن ماء العذيب وحاجر
جهارا وسر الليل بالصبح شائع
وهل عذبات الرند يقطف نورها
وهل سلمات بالحجاز ايانع
وهل قاصرات الطرف عين بعالج
على عهدى المعهود أم هو ضائع
وهل رقصت بالمازمن قلائص
وهل للقباب البيض فيها تدافع
وهل سلمت سلمى على الحجر الذى
به العهد والتفت عليه الأصابع
وهل رضعت من ثدى زمزم رضة
فلا حرمت يوما عليها المراضع
لعل أصيحا بى بمكة يبردوا
بذكر سليمي ما تجن الأضالع

ان هذه النماذج الشعرية تحيل فيها لىلى
وسلمى على وجود يتردد فى وعى الشاعر بين
تجيب وانكشاف ، تجيب بالليل والبراقع ،
وانكشاف فى البرق والنار والصباح . وهكذا
تحتضن الدلالة الرمزية فى المرأة الاطراف المتقابلة
فاذا الوجود المتلفع بالحجاب ساطع فى وجدان
الشاعر ، واذا المستور منكشف لا يدوم للشاعر
شهوده الا لما بالبصر كالبرق فى سرعة توهجه ،
مما يثير فى وعى الشاعر شغفا وتربصا بهذا
الظهور .

ويذكر تساؤل الشاعر عما صير البهيم مضيئا
أهو وجه ليل القسم أو البرق الساطع ، بتساؤل
ابن عربي فى قوله :

فأبدت ثنايها وأومض بارق
فلم أدر من شق الخنادس منهما

ويلج ابن الفارض وغيره من شعراء الصوفية
فى غزلياتهم الرمزية على موروثات أسلوبيية تتمثل
فى المزاج بين المرأة ومناسك الحج المختلفة ، مما
يوحى بأن المرأة منسك من مناسك الحج عند
الصوفية ، وأنها على هذا النحو قد أشربت طبيعة
مقدسة .

ولهذا الامتزاج بواكيره فى شعر عمر بن أبى
ربيع ، غير أن الموقف وطبيعة التجربة الفنية
مختلف فى الحالتين .

وقد أتاحت هذه الغزليات الممتزجة بطقوس
الحج سبيلا لبعض الدارسين الغربيين ، فجعلوا
يحللون نماذج من هذه الأشعار مستعينين بالمنهج
السيكلوجى . وهذا ما نظفر به فى تحليل
مونتجومرى وات Montgomery Watt
قصيدة من قصائد ترجمان
الأشواق لابن عربي يقول فيها :

وقد انفتحت هذه الامكانيات أمامه وتقدمت نحوه في شكل نسوة ظهروا سافرات . ومما يدعم هذا التفسير أن ابن عربي أول في شرحه « ذخائر الأعلاق » الاوانس بالارواح الحافين من حول العرش . ويأتى بعد ذلك تحذير النسوة الذى يفسر بأنه صادر من اللاشعور لما ينطوى عليه الموقف من خطر .

ويرغم أن الأشكال أو الصور النفسية الباطنية تحذر الصوفى من النتائج المؤلمة اذا ما استجاب لها ، فانها تضرب للشاعر فى صورة النسوة موعدا للقاء بالقرب من زمزم بوصفها - على حد تفسير ابن عربي - رمزا على الحياة الابدية لما فى الماء من دلالة الحياة .

وتحدث ابن عربي فى مقطوعته عن الملتقى، أنه لدى القبة الوسطى لدى الصخرات . وتطابق هذه الصياغة ما يسميه يونج بالمركز الوسط فى الشخصية ، اذ قد يحدث أن يمتص اللاشعور فى الشعور ، وعندئذ يتطلب هذا الوضع مركزا جديدا بواسطة الشخصية الكلية Total personality وهذا المركز عند يونج وسط بين الشعور واللاشعور ، وهو أقرب ما يكون الى قبول الشاعر دعوة النساء للقاء عند القبة الوسطى التى يفسرها ابن عربي فى شرحه بأنها برزخ ، أى وسط بين طرفين . أما الصخرات على حد تأويله الرمزي فتعنى الاجسام المحسوسة الحاملة للاستقطابات Projections واذ يرعى ابن عربي زمام الموعد يشعر بسلوان وعزاء ، مما يؤذن بأن الحالة التى وصفها كانت سريعة التفلت والزوال .

ولسبب مجهول امتلأت قلوب النسوة خوفا فسرهن ابن عربي بالخوف على اطلاقهن من أن يتحدد بتولده فى الاشكال . وأراد النسوة من الشاعر أن يتحقق من أنهن حجاب يخفى شيئا أكثر شفافية ولطفا ، وأفضى بهن الخوف الى ارخاء الشعور . وعندئذ ينبغي أن نفترض أن الشاعر لم يعد قادرا على تبيين وجه أو شكل للتحفاف النسوة بأردية الظلمات ، وبعبارة أخرى آذنت هذه المرحلة من التجربة بالانتهاء ، وعلى الشاعر أن يواصل الطريق ولو كان ذلك دون أدنى نظر الى الجمال الذى كان ذريعة السلوان والشفاء (١٣)

وتدل المقارنة بين أشعار ابن الفارض وأشعار ابن عربي فى ديوانه الصغير على أن ابن الفارض لم يكن يعنى فى غزلياته أنثى بعينها ، مما يدل على أن المرأة عنده تتحول الى مطلق الانثى ، أما ابن عربي ، ذلك الشاعر الصوفى الأندلسى الجوال فقد حدثنا فى مقدمة ديوانه عن فتاة فارسية متعربة لقيها فى مكة ، هى « النظام » ابنة الشيخ زاهر بن رستم . وقد ألهمته تلك الفتاة العذراء قصائد ديوانه ترجمان الأشواق .

ولن يتأتى لنا على حد ما يقول كوربان Corbin فهم هذه القصائد الا اذا وضعنا فى الاعتبار تجل

الله للانسان بوصفه تعبيرا عن حالة ثيوفانية للوعى المستبطن وفى وصف النظام يقول ابن عربي انها بنت عذراء ، طفيلة هيفاء ، تقيدا للنظر، وتزين المحاضر ، وتحسين الناظر وتلقب بعين الشمس والبها ، من العابدات اعالمات، السائحات الزاهدات .. ساحرة الطرف ، راقية الطرف ، ان أسهبت اتعبت ، وأن أوجزت اعجزت .. اعجزت .. مسكنها جياذ وبيتها من العين السوداء ، ومن الصدر الفؤاد .. فكل أسم أذكره فى هذا الجزء عنها أكنى ، وكل دار أناديها فدارها أعنى . ولم أزل فى هذا الجزء على الايماء الى الواردات الالهية والتنزلات الروحانية والمناسبات العلوية (١٤) .

ويبدو هذا الوصف مدخلا لفهم شخصية النظام ، يتيح لنا استبطان البناء الرمزي لقصائد النديوان ، وتمثل مذهب ابن عربي فى الحب بوصفه نواة هذه الرمزية وأساس مذهبه العرفانى . ولسوف يتمثل ، اذا ما أدركنا تلويح ابن عربي للنظام ووصفها بأنها اشارة الى حكمة علوية مقدسة ، الكيفية التى تحول بها مظهرها المثالى - وقد استحوذ الخيال على الشاعر - الى رمز هو نتيجة لنور التجلى الذى ينكشف فيه بعد من أبعاد العلو (١٥) .

وفى وصف ابن عربي تلك الفتاة الآرية ما يوحى بالانسجام والبركة والبراءة ، انها النظام فى تكامله وتوافقه والبركة التى تمثل رمزيا الارض التى لم يشقها زارع ولكنها برغم ذلك تنطوى على نمو وخصوبة . وعذرية النظام رمز وجود مغلق على امكانياته ، منفتح صوب ذاته ، لا يأتيه افتضاض من خارج . وهى برغم عذريتها تلد الحب ، لأنها تولده فى قلب الشاعر . أما براءتها فرمز رشد طفولى يمارس بمعزل عن المآرب لعبة العشق مع شاعر صوفى فى جعل منها دثارا غلف به وجوده الروحى . ووصفها بأنها عين الشمس يوحى على نحو رمزي بوضاءة الحكمة وسطوع آيتها الماحي لظلمة الحجاب ، ويمثل جمالا عذريا ثابت الطلعة ، أشكل غيابه على غير العرفاء ، بريئا لكنه حارق يتلظى فؤاد العاشق من جواه بنصيب .

وقد تحدث ابن عربي من خلال النظام عما وصفه بدين الحب فى قوله :

ومن عجب الأشياء ظنى مبرقع
يشير بعناب ويومى بأجفان
ومرعا ما بين الترائب والحشا
ويا عجا من روضة وسط نيران
لقد صار قلبى قابلا كل صورة
فهرعى لفرلان ودير لرهبان
وبيت لاوثان وكعبة طائف
والواح تورا ومصحف قرآن
أدين بدين الحب أنى توجهت
ركائبه فالحب دينى وإيمانى

ومن غزليات ابن عربي الرمزية في ترجمان
الاشواق قوله في النظام :

مرضى من مريضة الإحسان
عللاني بذكرها عللاني
بابي طفلة لعوب تهادى
من بنات الخدور بين الغواني
طلعت في العيان شمسا فلما
أفلت اشرفت بأفق جناني
يا طولوا برامة دارسات
كم رأت من كواعب وحسان
بابي ثم بي غزال ربيب
يرتقى بين أضلعي في أمان
طال شوقي لطفلة ذات نثر
ونظام ومنبر وبيان
من بنات الملوك من دار فرس
من أجل البلاد من أصبهان
لو ترانا برامة نتعاطى
أكؤسا للهوى بغير بنان
لرايتم ما يذهب العقل فيه
يمن والعراق معتقان

ان الشاعر يصف في محبوبته البهاء والنورية
والاشراق ويجعلنا نضع أيدينا على ما يضمه
رمز الأتني من مفارقة بين نسبة المحبوبة الى
بنات الحدور ، مما يوحي بالاستتار والحجاب ،
وأشراقها في عيانه شمسا طالعة لا تقرب حتى
تسطع في باطنه ، مما يعد دلالة على تمام الظهور
وتشاكل هذه المفارقة من قبيل الرمز العرفاني
الحكمة الالهية التي تظهر تارة وتختفي أخرى .

والى هذه الصفات المادية أضاف ابن عربي
جمالا آخر رآه في فصاحة النظام وفي بلاغتها
وملكيتها المتمثلة في عرشها ، واستعار لعرشها
الملكى صورة المنبر .

وفي الشرح الذي قيده ابن عربي على ديوانه
نراه يفسر قوله :

طلعت في العيان شمسا فلما
أفلت اشرفت بأفق جناني

بجنوح الحكمة الالهية عن عالم الشهادة وطلوعها
في عالم الغيب . وهذا تعسف في التأويل لأن
الحقائق العرفانية والحكمة الالهية المتجلية
انما هي تمثلات ذاتية باطنة واستبطان شخصي
مستط على المحسوس في الخارج باعتبار
راموز التجلي .

وهكذا يفضي سياق الحديث الى فحص مادون
الشرح من تفسيرات على بعض الدواوين الصوفية ،
سواء كانوا هم الشعراء أنفسهم او غيرهم من
الذين يتاولون الشعر الصوفي ، لقد أخذ الشراح
يتعاطون دلالات ثابتة لا يخلو أكثرها من توقيف
وبعث عن التناسب بين لغة وضعية وأخرى مجازية

وتحليل الشراح على هذا النحو شكلي في جزء
منه كبير .

ولا ينبغي ونحن نقرا هذه الشروح والتفاسير
ان نقبلها برمتها او نرفضها برمتها ، وليس هذا
الموقف توسعا او تليقا ومصالحة بقدر ما هو
دعوة الى معاودة النظر في هذه الشروح بوصفها
ضروبا من التحليل الرمزي يخفق بعضها
ويصيب .

ومن أمثلة الاخفاق في هذه الشروح الخلط بين
مفاهيم متباعدة كالكناية والاشارة والرمز ، مع ما
بينها من تفاوت واختلاف . وقد كان الشراح
أقرب في فهم الشعر الصوفي الى الكناية منهم
الى مقومات التعبير الرمزي .

ولعل المصطلح الصوفي الذي أخذ يستقر
منذ القرن الثاني جعل الشراح يطمحون الى تدوين
تفاسير لهذا النوع من الشعر ، لا تكاد تخلو
من التوقيف والرغبة في تزويد القارئ بلوحة
واسعة يهيب بها ويتلمس فيها ما أراد الشعراء
من دلالات . ويعبر الشراح فيما دونوا عن رغبة
في تصنيف معجم لكتابات الشعر الصوفي
واشاراته لا لرموزه التي يحاول البحث الحديث
تنويرها والكشف عن دلالاتها المتنوعة .

وتبدو تلك الشروح محكومة بنزوع حاد
الى فيلولوجية لا تخلو أحيانا برغم زيفها من
بعض التبصر .

ويتمثل القارئ في هذه الجهود التفسيرية
عدولا في بعض الاحيان عن الدلالة الرمزية في
الصور المحسوسة الى التشبث بنزعة لفظية تقارن
بين الحقيقة والمجاز ، أو تروغ الى تداع صوتي
وتكاد هذه الظاهرة تبسط نفسها على ما عرّف
في الثقافة الاسلامية بعلم تعبير الرؤى .

ومن أمثلة هذه الظاهرة في الشعر الصوفي
ان يؤول ابن عربي في شرحه ديوانه « ترجمان
الاشواق » أسماء الأعلام تأويلا ينم عن صنعة
وتكلف واعتساف ، فرامة ولبنى وليلى وسليبي
وعنان وابنة العراق وابن اليمن ثول كلها عنده
الى تأويلات لاشان لها بطبيعة هذا الشعر ، فرامة
دلالة على القصد والطلب ، ولبنى هي اللبانة ،
وللى اشارة الى الليل ، وسليبي كناية عن حالة
سليمانية ، وعنان تأويلها علم بأحكام الأمور
السياسيات .

وانما يصح مسار التفسير الرمزي للشعر
لدى الشراح عندما يحللون الرموز انطلاقا من
الوعي الرمزي Symbolic Conscious
ومثال ذلك ان تؤول الأتني لدى الشراح بوصفها
طبيعة قابلة منفصلة ، وأن تصرف الولادة عن مجرد
الدلالة البيولوجية الى دلالة تكافؤ توليد العشق
في الرجل ، وان تعتبر رمزا على جمال دائر متغير
يفتح فيه الشعور بواسطة الكشف بعدا من أبعاد

العلو ، ويعاين فيه جمالا دائما يفتتح عليه الوعي الموحد بين المثل والمادى . والآتى على هذا النحو وسيط يتجلى الله فيه للانسان .

ويصح المسار الرمزي في هذه الشروح عندما تنص على أن معرفة المرأة من خلال عاطفة الحب هادية إلى الله ، وأنها تجسد للنفس وللحكمة ، وتعين لحس الآتى الخالقة . (١٦)

ويتخطب التفسير الرمزي لدى الشراح ويضل عن سواء سبيله عندما يشربون الرمز المفهوم البلاغى للكناية من حيث هي اثبات وتوكيد وإيجاب الصفة للشيء بانتزاع شواهد على وجودها وعندما يحجرون متأثرين بوضع اصطلاحى على الدلالات في مساق الشعر على نحو يقضى بالقارىء الى تمثيل معان أراد الشارح لها أن تكون قبلية وثابتة .

وقصائد ترجمان الأشواق وغيره من الدواوين الصوفية تنقسم الى أنواع ثلاثة : قصائد تبوء أكثر اتساقا مع المعنى الغزلى المباشر ، وهي قصائد اقتضى تأويلها على التفسير الصوفى قدرا من الاعتساف الذى يخرج المعنى عن طبيعته ، وقصائد أخرى أكثر اتساقا مع التأويل الصوفى منها مع الغزل المباشر ، وطائفة ثالثة يكاد يتوازن فيها الاتجاهان ، فهي متسقة مع الغزل المباشر اتساقها مع التأويلات الصوفية على حد سواء (١٧) .

هذا عن الغزليات الصوفية التي صيغت بلغة تذكر القارئ بأشعار التروبادور . أما شعر الطبيعة فيدور على وحدة الوجود والشهود تلك التي تشكل واقعا نفسيا وروحيا يحدد المنظور الشعرى الذى تشكل هذا الشعر من خلاله .

ولهذه الوحدة علاقة بمذهب التجلى الإلهى فى أشكال الطبيعة المتنوعة ، مما يؤذن بأن الله محدود من حيث التجلى بعد كل صورة . ولما كانت صور العالم لا تنضب ولا يحاط بها ولا يعلم حدود كل صورة منها ، لذا يجهل حد الحق ، لأن العلم بصور العالم محال ، لأنها لا تنهاى (١٨) . وهذا الذى يذكره ابن عربى نفهم منه أن الحد يؤذن بدخول هذه الحقيقة فى نسج الزمان والتاريخ ، وهذا وجه يقابله لدى الصوفية وجه آخر يسؤل الى اللاتجلى أو الإله العالى المحتجب .

ولن يخلص لنا البناء الرمزي لقصائد الطبيعة الا اذا تمثلنا هذه الوحدة وجدانيا على نحو ماتمثلها الشعراء ، لا على نحو ما تصوره العرفانيون فى التجريدات النظرية العالية ولئن أفضت العرفانية الصوفية الى ازدواجية فى العلاقة بين الله والطبيعة لقد باتت عرفانياتهم اميل الى الألوهية المحايثة من حيث هي روح مذبذبة لصورة العالم . ويزيد الوجدان هذه العلاقة خصوصية دون أن يحدث تمنع أو كف لاستشعار الشهود التبادلى ، فالطبيعة فى الإله ، والإله فى الطبيعة .

والحق انه كلما اتجه الشعراء الى التعبير عن هذه الوحدة ، وجدنا أنفسنا امام نمطين من التعبير الشعرى ، النمط التجريدى والنمط الوجدانى التصويرى . أما النمط الاول فيشكله انفصال تام بين الفكرة والعاطفة ، وأما الثانى فيتحد فيه هذان العنصران ويتحول كل منهما الى الآخر منصهرين فى البناء الشعرى .

وفى ضوء التركيب الصوفى للعلاقة بين الله والطبيعة ، نرى كيف آلت فى تراثهم الأدبى الى رمز حى على احتضان المتقابلات والنواة الرمزية فى هذا البناء هي الإله المحايث لا العالى ، المتجلى لا المتحجب . وإلى هذه المحايثة رمز الصوفية بوحدة الفاعل تارة ، ووحدة النفس أخرى . ومن الأبيات الرقيقة التي تحقق وحدة التصور والوجدان فى شعر الطبيعة قول عمر بن الفارض:

تراه ان غاب عنى كل جارحة
فى كل معنى لطيف رائق بهج
فى نغمة العود والنأى الرخيم اذا
تألفا بين الحان من الهزج
وفى مسارح غزلان الخمائل فى
برد الأصائل والاصباح فى البلج
وفى مساقط أنداء الغمام على
بساط نور من الأزهار منتسج
وفى مساحب أذيال النسيم اذا
أهدى الى سحيرا أطيب الأرج
وفى التماهى نقر الكأس مرتشفا
ريق الدامة فى مستنزه فرج
لم أدر ما غربة الاوطان وهو معى
وخاطرى أين كنا غير منزعج

وتمثل هذه الأبيات غنائية صوفية مشوبة بطابع رومانسى يذكر بما نقرأ من أشعار لوردزورت وييتس ووليم بليك ونوفاليس وجوته وركله ورباندراوات طاغور ، عبروا فيها عن هذا الشعور الوجدانى المبالغ بأن الأشياء كلها حاضرة وماثلة وأن الله ذاته بات قريبا غير محتجب ، وأن الطبيعة ليس لديها جمال أكثر مما تبديه ، وأن الكلى اللامتناهى يغمر الإدراك والوجدان بمعرفة حدسية لا سبيل للبرهان عليها . ان الشاعر فى الأبيات السابقة قد حول ميتافيزيقا الوحدة فى العرفانية الصوفية الى تجربة شعرية ناجحة . انه يرى الحقيقة بجوارحه التى صارت كلها عيونا تشاهد ويستشعرها فى معيتها وتجليها فى المشاهد التى توالى فى حركة شعرية متدفقة وتقضى هذه الصور المتلاحقة الى القول بأن الله ما دام متجليا وحاضرا فلا معنى للغربة عن الاوطان ان الشاعر الصوفى لا يصف مظاهرها الا باعتبارها تجليات للإله الحاضر الحايث . وهكذا تنسجم النظرية والابداع والفنى . والمقالة النهائية على

من العرفاء لما فيها من فاعلية ساوقت في
العرفانية الصوفية وضع الرجل .

ويبدو شعر الطبيعة لدى متصوفة الفرس غنيا
بصور مشهورة في الأدب الفارسي ، تطالعنا في
الوردة التي هام البلبل بها عشقا ، وفي الفراش
المحترق بالنار ، وفي السرو والنيلوفر والبراعم
الناعسة . ومن خلال الكيف الحسى لهذه الصور
عبر الشعراء عن التجلي المحيث في الطبيعة ، وعن
اتحاد الجمال بالرحمة الخالقة .

وفي هذا السياق يقول عبد الرحمن الجامي
٨٩٨ / ١٤٩٢ في قصته المنظومة « يوسف
وزليخا ،

انظر الى الشقائق في الجبال
حين تتجمل فصول الربيع
كيف تشق ورودها طريقا لها من تحت الصخور
قامت في البدء تلك النفثة من الحسن الأزلي
فضرب خيمته خارج اقليم القدس
فاشرقت لمعة منه على الملك والملائكة
ووقعت على الوردة من تلك اللمعة أضواء
فسرت من الوردة الى البلبل حرقة الروح
وانتقدت خدود الشمع بقبس من تلك النار
فاحترقت في كل ماوى منها مئات الفراش (٢١)

ويشبه موقف الصوفية الوجداني من الطبيعة
موقف الشعراء الرومانسيين الذين اتخذوا
لقصائدهم موضوعات منتزعة من أشياء عينية
محسوسة صارت عناوين لهذه القصائد . وكثيرا
ما نقرأ في هذا الشعر قصائد في البلشون
الليلي والعندليب والقبرة وأزهار اليلك . وعلى
هذا النحو نقرأ في شعر الطبيعة الصوفى قصائد
كثيرة اتخذ الشعراء فيها من الحمامة المطوقة
موضوعا لهذه الأشعار على نحو يوحى بأنه أصبح
موضوعا فنيا نموذجيا لهذا الشعر ، له دلالاته
الرمزية في تراث الثقافة المصرية القديمة ، وفي
تراث المسيحية الروحية .

وقد عاود الصوفية تركيب هذه الصورة
بدلالات رمزية متعددة ، فالحمامة المطوقة رمز على
وارد من واردات التقديس ، ورمز الروح . وهي
في هذه الأشعار مطوقة تبكى عندما تسجع
وبكاؤها في هذا الشعر رمز على حنين الروح الى
عالمها المطلق السراج ، على نحو يوحى بأن الرمز
قد شكل داخل بناء خاص بالنزعة المثالية في
تمييزها بين الحسى المتهافت والروحي النموذجي
الباقى . أما الطوق فرمز صاغه الصوفية بتأويل
لميثاق الربوبية المأخوذ على الأرواح في نشأتها
الأولى .

ان القاري يظفر بهذه الدلالات كلها في قصائد
ابن الفارض وابن عربي والجيلي والناقلي وجلال
الدين الرومي وناصر خسرو وفريد الدين العطار
وفيما كتب الصوفية من رسائل صغيرة منسوبة
الى ابن سينا والغزالي ، وفي مطولة العطار الشعرية
المعروفة بمنطق الطير .

حد تعبير دي لاكروا هي في الصميم الهوية بين
الوجدان والفعل بحيث يخلق الفكر ما يتأمله
ويتأمل ما يخلقه . والصوفى هو من يعتقد أنه يدرك
الالهى مباشرة ، ويشعر باطنيا بالحضور الالهى .
ويجمع في عاطفة مبهمة كل ما يشنته الانسان
العادى الى مشاعر محددة ومعرفة منطقية (١٩) ولم
يفصل الصوفية بين المرأة والطبيعة ، ذلك لأن
للرأة نفسها طبيعة . وأحالوا في فهمها وتصورها
على نسق وجداني أساسه الاسقاط ، وتصور
الطبيعة بوصفها انسانا كبيرا . انها على حد
وصف ابن عربي في وضع تعشق كوني جامع بين
الاحالة والاستحالة والفعل والانفعال ، وهى أم
لأنها محل التحولات وتناكح العناصر المفضى الى
التوالد (٩١) .

ومن شعر الطبيعة قول ابن عربي مراوحا
بين حالتين نفسييتين في وصف الاطلال تتعاورهما
مظاهر متقلبة بين الرغد والنومة والأنس ، وبين
الجهامة والخشونة والوحشة :

يا طلالا عند الأثيل دارسا
لاعبت فيه خرذا اوانسا
بالامس كان مؤنسا وضاحكا
واليوم أضحي موحشا وعابسا
ناوا فلم أشعرهم وما دروا
ان عليهم من ضميرى حارسا
حتى اذا حلوا بقفر بلقع
وخيموا واقترشوا الطنافس
عاد بهم روضا اغن يانعا
من بعد ما قد كان قفرا يابسا

ويهيئ هذا الأسلوب الذى استخدمه الشاعر
في بنيتة النموذجية الموروثة المظهر الخارجى
للأبيات ، وهو مظهر مساق لامكان قرءتها على
نحو غير صوفى كما لو كنا نقرأ وصفا لطلل في
الشعر العربى ولكن طبيعة الموقف تجعلنا نضع
هذا المظهر فى اطار التجربة الخاصة بالشاعر .

ان هذا الطلل موضوع اسقاطات لأحوال
نفسية متعارضة ، وهو لا يبدو فى وضع انفصال
عن الاوانس اللاتى يرمز الشاعر بهن دائما
الى النفوس أو الأرواح ، وبتعبير يونج يرمز بهن
الى اشكال وصور نفسية باطنة .
والملاعبة التى تحدث عنها توحى ببراءة القصد
وتصيره عن الاوانس بالنأى والتخيم تمثيل
رمزى لتعدد هذه الصور الروحية بواسطة فعل
التجلى بين القرب والبعد ، بين الانكشاف الذى
يعنى تفتح الابداع على امكاناته المتعددة والاحتجاب
الذى يشول الى كمون .

هذا اذا شئنا أن نرد دلالة الرمز وموضوعه
الى استبطان خاص بالشاعر ، ذلك أن تعبيره
عن رحيل الاوانس بفعل مسند للواو فى قوله
« ناوا » يؤذن بتمثيل رمزى آخر لأرواح الكاملين

وفى هذه الرسائل صور الكتاب الطيور محلقة فى شكل ابايل . وهى اذ تسبح فى جو السماء تجد فى قطع ما يعترضها من بحار وأودية وجبال ويهلك من الطير كثير ولا يبقى فى نهاية الأمر الا قلة تصل الى حظيرة القدس او الى الملك أو ما نعتة فريد الدين العطار بالسى مرغ . وهذه الصور كلها رموز على سلوك المشتاقين وسفرهم الى الوطن الأول ، وقطعهم ما يحول دون هذا الوطن من حظوظ وشواغل وعقبات (٢٢) .

ومن قبيل هذه الأشعار التى تدور على رمزية الطير المقتض قول جلال الدين الرومى ٦٧٢ / ١٢٧٣ :

لست من عالم الأرض

فقد صنع طائر حديقة ملكوتى ففصا لبضعة أيام

فيا لطيب ذلك اليوم الذى فيه أطيّر حتى باب الحبيب

على أمل أن اخفق بجناحي على عتبات ذلك الحى فمن ذلك الذى تصغى أذنى لأصواته وأية كلمات وضعها على لسانى

الا تغيرنى ما تلك الروح التى كانى لها سائس ؟

انا لم آت هنا اختيارا ، فلأعد هنالك عن اختيار

وليجملنى الى موطنى من قدم بى الى هنا

والى هذا النمط التعبيرى الرموز تنتمى قصيدة ابن سينا ٤٢٩/٣٧٠ : ١٠٣٧/٩٨٠ العينية المشهورة التى تنم عن نزعتة الافلوطينية المحدثه

كان الحمامة المطوقة موضوع فنى شغل الشعراء والكتاب منذ القرن الثالث الهجرى ، وما حتى بلغ نضجه فى القرن الرابع وما بعده يدل على ذلك كتاب فقيه قرطبة أبى محمد على بن حزم المتوفى سنة ٤٥٦ هـ ١٠٦٢ م وهو المعروف بطوق الحمامة فى الألفه والالاف ، وفيه ألم بمأهية الحب وأصوله وأنواع المحبين وطبقاتهم . أما الصوفية فقد تناولوا هذا الموضوع من خلال تركيب رمزى للنوستالجيا Nostalgia ، ذلك أن الحنين الى الوطن عندهم ينطوى على شوق عارم الى البدء والاصل . وعلى هذا النحو حطم الصوفية مفهوم الوطن فى طابعه الطبوغرافى والقومى .

ويستشف انقارى من شعر الطبيعة الصوفى شعورا بوحنة شاملة تضم الكائنات جميعها فى نسج متلاحم ، وهو شعور لا يتحقق الا فى لحظات نادرة يقتضها الصوفى ويحولها الى شعر رمزى يعبر فيه عن تجلّى الالهية المحايثة . ومن هذا الشعر نتعلم كيف نستقبل ما ترسل الطبيعة من شفرات ولغة مفعمة بالرموز ، وكيف يتأتى للوعى الانسانى المعاصر ان يرتد الى

الانطولوجيا القديمة فى تشبيها بالفلسى وعصها عليه بشغف واصرار ، وكيف يتصل بالطبيعة فى ينبوعها الملى بالأسرار والشاعرية ، وفى مجال الخمرينات الصوفية نلاحظ أنها لم تبدأ من فراغ خالص وانما استلهمت تراثا هائلا من الشعر الخمرى ، وتحولت الخمر باكسیر التجربة الصوفية الى رمز لحالة الوجد . وقد بدأت بواكير هذا التحول فى القرن الثمانى ، يدل على ذلك دوران المصطلحات الخاصة بالسكر والصحو بين متصوفة الطبقة الأولى كيجيى بن معاذ الرازى ٨٧٤/٢٥٨ وابى يزيد البسطامى ٨٧٧/٢٦١ .

وتطالعنا لغة الخمرين الشعرية المشوبة بالرمز فى أبيات لأبى منصور الحلاج رواها عنه أبو الحسين الحلوانى اذ قال : حضرت الحلاج يوم وقعت فأتى به مسلسلا مقيدا وهو يضحك ويقول :

نديمى غير منسوب الى شىء من الحيف

دعانى ثم كفلى الفصيف حيانى بالضيف

فلما دارت الكاس دعا بالنسج والسيف

كذا من يشرب الراح مع التنين فى الصيف (١٣)

لقد أفاد الصوفية من شعر الخمر وألوا منه بمصطلحين يسيطر عليهما طابع التقابل الوجدانى فعندهم أن السكر يقابله الصحو كما أن البسط يقابله القبض (٢٤) .

وفى تحليل الصوفية للوجد الذى رمزوا اليه بالسكر فتبين استحواذ ضرب من اللامعقولية اذا ما ولج الصوفى فى ليل الوجد، وشعورا بغبطة نفسية عميقة وفرح وسرور غامرين . وتنفض هذه الانفعالات الى وضع تهتز فيه النفس وتنشط قواها نشاطا غير مألوف بحيث يتعذر عليها أن تركز الى السكون وأن تكبت ما تجيش به من حركة وتوتر .

وبهذا الوجد المسكر يدالج الصوفى فى نشوة لا حدود لها ، وتنبسط أسرارته فيبوح بهذا الوجد ، وربما دفع حياته تمنا لشطحه وجراته الروحية .

وقد وصف برجسون فى تحليل هذه الظاهرة التى تكاد تكون عامة بين المتصوفة والفلاسفة الوجدانيين ، تيار الفرح الغامر ، ووثبة الحب الذى اتسع حتى شمل كل الأشياء ، والرغبة الجسور فى الاتحاد ، محيلا فى تحليله على اهتزاز النفس واستسلامها للتيار الذى انساب فى داخلها ، وشعورها بالحضور الالهى المنفتح على الاشراق ، وتحقيق ما وصفه القديس يوحنا الصليبيى باليلة الظلماء للروح .

ومن ثم كانوا يقدمون رموزهم الشعرية من خلال حصن تاريخي متحول بواسطة ما للسياق من خصوصية تثول الى سمات عرفانية ، من أجل المزج والغناء على الشراب والكروم الدنان بواسطة قيمة رمزية .

وفي أبيات أبي مدين من هذا الموروث الصرافة والمزج والغناء على الشراب والكروم والدنان ودوران الأقداح والسناء واللطافة والتعتيق . وبرغم هذا المعجم أضاف الصوفية الى خمرياتهم ما يند عن الموروث ، فانفردوا بخمر لم تقتصر من الكرم ، ولم تغم في دنان ، وتلك خمر لم تمهدا عند الأعشى والوليد بن يزيد وابن هرمة وأبي الهندي وأبي نواس ، مما ينبىء بأن أبا مدين قد خرج بها مخرج الرمز على المحبة المطلقة من الحدود والتعينات .

وفي هذا السياق الشديد الخصوصية يتشكل الموروث أيضا على نحو رمزي . وهذا ما نجده في خمرة ابن الفارض المشهورة اذ يقول :

شربنا على ذكر الحبيب مدامة
سكرنا بها من قبل أن يخلق الكرم
لها البدر كاس وهي شمس يديرها
هلال وكم يبدو اذا مزجت نجم
ولولا شذاها ما اهتديت لعانها
ولولا سناها ما تصورنا الوهم
ولم يبق منها الدهر غير حشاشة
كان خفاها في صدور النهى كتم
ومن بين أحشاء الدنان تصاعدت
ولم يبق منها في الحقيقة الا اسم

وكما وقعنا في خمرة أبي مدين على معجم يضم كفيات خاصة بهذه الخمر الرمزية ، فان هذا المعجم يتحقق في قصيدة ابن الفارض ، فخمرة قديمة متجردة من كثافة العناصر ، لا يسكها الوهم ولا يكيها التصور :

يقولون لي صفها فانت بوصفها
خير ، أجل عندي باوصافها علم
صفاء ولا ماء ، ولطف ولا هوى
ونور ولا نار ، وروح ولا جسم
وهامت بها روحى بحيث تمازجا
بحادا ولا جرم تخله جرم
فخمر ولا كرم ، وآدم لي أب
وكرم ولا خمر ، ولي أمها ام

وهكذا لم يبق من الخمر في شعر الصوفية الا اسمها وما توحى به من نشوة قارئها الشعراء بأحوال الوجد الالهى ، مما يدل على الكيفية التي تم بواسطة تحول الموضوع الى رمز شعري فيه ما فى رموز الشعر من احالة موحدة بين الحسى والمثالى ، بين المصادى والروحى ، بين العينى فى وقائعيته والمجرد فى تعاليه أن هذه الخمر فى طابعها الحسى المباشر تجاوز المعطى المادى الى

وتحدث يرجسون فى وصف هذا الوجد عن تيار هابط ينساب فى أعماق الصوفى ويريد أن يجاوزه ليكتسح الآخرين ، وعما يساق هذا الوجد من أعراض مرضية أحيانا ، مؤكدا صعوبة التمييز بين غير العادى والمرضى ، وأن مشابقتها للحالات المرضية بل ومشاركتها فيها أحيانا ، يتأتى فهمه اذا فكرنا فى الانقلاب العنيف الذى يقتضيه الانتقال من السكونى الى الحركى ، ومن المغلق الى المفتوح ، ومن الحياة العادية الى الحياة الصوفية (٢٥) .

ويذهب بعض الباحثين الى أن الصوفية المسلمين الموال فى هذا السياق بلغة أسلافهم من المسيحيين وغير المسيحيين ، اذ كثيرا ما قورن الوجد الصوفى بحالة السكر منذ عصر فيلون السكندرى Pbilo of Alexandria أما الاباحيون فقد انعكست على لغتهم معاقرة الخمر ، على نحو لا يصنق على الصوفية الذين تشبثوا بأساليب الزهد والتطهر الروحى (٢٦) .

ومما يفند هذا الرأى أن يقال ان استقرار الأديان المختلفة يؤكد ان هذه الظواهر والاحوال الروحية كالوجد والغناء والاتحاد ، تجارب عالمية ينبغى عند تناولها أن ترد الى نظائر وأشياء ، وأن تدرس بمعزل عن تلم به وعن جنسه ودينه . ومن ثم لا مجال للقول بأن الصوفية المسلمين تأثروا فى خمرياتهم الرمزية بلغة المسيحيين أو غير المسيحيين ، لأنهم انما الموال من تراث الشعر العربى بأساليب مكتملة التكوين خاصة بشعر الخمر .

ولا تكاد نظفر فى البواكير الاولى بخمريات مطولة ، لأنها انما ظهرت فى زمن متأخر يرجع الى القرن السادس . ومن هذه الخمريات قول أبي مدين التلمسانى ٥١٤ - ٥٩٤ : ١١٢٠ : ١١٩٧

ادرها لنا صرفا ودع مزجها عنا
فنحن اناس لا نرى المزج مد كنا
وغن لنا فالوقت قد طاب باسمها
لانا اليها قد رحلنا بها عنا
هى الخمر لم تعرف بكرم يخصها
ولم يجعلها راح ولم تعرف الدنا
مشعشة يكسو الوجود جمالها
وفى كل شى من لطافتها معنى
حضرنا فبقينا عند دور كؤوسها
وعدنا كانا لا حضرنا ولا غبنا
لها القدم المحض الذى شغفت به
بقاء غدا يفنى الزمان ولا يفنى

لقد ألم أبو مدين فى هذه الابيات بتراث الشعر الخمرى الذى كان قد بلغ من الناحية الفنية طور الاكتمال ، مثلما ألم الشعراء من قبل بتراث الشعر الغرامى . وتدل هذه الملاحظة على أن الشعر الصوفى فى أغلبه لم يكن بسبيل تتيح للشعراء أن يبدعوا رموزا جديدة مبتكرة ، ذلك أن الشعراء مولوا على الموروث من الانماط الاسلوبية المستقرة

وطابع الحوار . أما المكان فنتمثله في حديثه عن الخربات التي تشبه أن تكون حانات للشاربين يقبع في كل ركن منها نديمان يتبادلان الانخاب في حين يدور الساقى على الشرب مترعا ما فرغ من الأقداح . وقد جعل المغنى يجس أوتار عوده فتنبعث لحون تشجى الذين استخفهم الشراب . وتمائل هذه الصور من الوجهة الرمزية مجتمع المتصوفة في الخانقارات ، إذ يذكرون فيتواجدون ويطلقنا الحوار في البيت الأول ، وينمو حتى يستغرق الأبيات كلها ، ويدور هذا الحوار بين ثمل ومجنون ، وكلاهما رمز على ما يسمى بانزلاق العقل في بحران النشوة والبسط والوجد الالهي ، ذلك أن الفواق والمجنون حالتان يسقط بسببهما الفهم والتعلل وقانون النهار ، من أجل أن يسود وجدان الليل المغم بالغريزة والأسرار .

وفي هذه المحاورات يلتبس السكران من الساقى ألا يدع ذرة من عقل لدى من يعوجون إلى الخربات ، وليس هذا الساقى سوى رمز المرشد المتأله الذي يدير شراب الوجد الالهي المسكر فيتجاوز بالسالكين أفق العقل والتحليل المنطقي إلى وصيد الوجدان الغامر والعاطفة المشبوبة . وهذا المرشد المتأله هو شيخ الشاعر وأستاذة الروحي « شمس تبريز » .

انه يبادر تلميذه بشراب يفقيه عن الحظوظ العاجلة ، وينظرة تخبيء مئات المنازل وحدائق الورود . ويستمر الحوار في آخر القصيدة بين الشاعر ونفسه الآخذة في الوجد المفضى إلى الفرح والغبية والفناء .

ويهدينا قوله في البيت الأخير على لسان النفس لقد فقدت رأسى وتاج رأسى في منزل صاحب الحان إلى لباب الرمز الخمرى في شعر الصوفية . إذ يرمز فقدان الرأس والتاج الذي يأتلق فوقها إلى أن الصوفي لا يحقق الوجد حتى يسكر منتشيا بالله بحيث ينخس العقل ويسيطر الوجدان بوصفه أداة وبينه ، أداة المعرفة الصوفية ، والبيئة الشاهدة عليه .

وإذا نحن استهدينا بلغة برجسون في تحليل الوجد الذي عبر عنه الصوفية في شعرهم برمز الخمر ، قلنا معه ، مهيبين بوضعية روحية ، أن النفس حين تهتز في أعماقها بالتيار الذي يجرفها تكف عن أن تدور على ذاتها بأفلاتها لحظة من القانون الذي يريد للنوع والفرد أن يحدد كل منهما الآخر دورانيا .

انها تتوقف كأن صوتا يدعوها ، ثم تسنسلم للتيار يحملها ويمضى بها قاسما . انها لا تدرك القوة التي تحركها ادراكا مباشرا ، ولكنها تحس بوجودها الغامض أو تستشفه في رؤية رمزية . وعند ذلك يغمرها فيض من فرح :

وجد تفرق فيه ، أو بهجة تمنائها ، فتشعر أن الله حاضر وأنها فيه . لقد أبلج الصبح

رصيد مثالي ينعكس على وصف الخمر بالتجرد من كثافة الأشياء ، ويتقوم بواسطة التقابل بين خمر بلا كرم وكرم بلا خمر ، وهو تقابل يمكن فهمه رمزيا بوصفه تعبيرا عن الله والعالم ، فكانه قال : اله ولا عالم ، وعالم ولا اله ، ذلك لأن الامكان المرموز إليه بالكرم معلوم بعدمه الأصلي وليس الوجود الظاهر غليه الا وجود الحق ، وقارة لا يشهد الا الخلق باعتبار واحدة الوجود (٢٧) .

ويختتم ابن الفارض خمريته بأبيات تواكب لغة الخمرين في طابعها الحسى ، مهيبا في رمزيته بلغة لا يكشف ظاهرها بقدر ما يغطى :

وقالوا شربت الاثم ، كلا ، وانما شربت التي في تركها عندى الاثم

هنيئا لأهل الدبر كم سكروا بها وما شربوا منها ولكنهم هموا

عليك بها صرفا وان شئت مزجها فعدلك عن ظلم الحبيب هو الظلم وفي سكرة منها ولو عمر ساعة ترى الدهر عبدا طائعا ولك الحكم

فلا عيش في الدنيا لمن عاش صاحيا ومن لم يمت سكرنا بها فاته الحزم

على نفسه فليبك من ضاع عمره وليس له فيها نصيب ولا سهم

ولما كانت الخمر في شعر الصوفية تلويحا إلى معان تدور على الحب والعرفان ووصف أحوال الوجد الروحي فانها تبدو بنية رمزية فيها مافى الرموز الشعرية من انقسام متحد وانشقاق متألف يضاف بين الحس والمعنى ويؤلف بين الكيف الحسى للصور وما يجاوزه صوب حقيقة أكثر كلية وشمولا .

ومن هذا الشعر الخمرى قول جلال الدين الرومي :

أنت ثمل وأنا مجنون فمن الذى يقودنا إلى المنزل في المدينة لا أرى شخصا صاحيا من السكر حبيبي هلم إلى الخربات حتى ترى لذة الروح في كل زمن شخص ثمل ، يده في يد نجيبه والرأس معربد من ذلك الساقى بالكاس الالهية لقد خرجت من المنزل فبادرنى هو بالسكر وكل نظرة منه تخبي وراءها مئات المنازل وحدائق الورود .

قلت من أين أنت أينها النفس ؟

فهزأت قائلة : شطرى ماء وطبن وشطرى روح وقلب شطرى من شط المحيط والباقي الجوهرة الفريدة فقلت لها : لم أعد أعرف قريبا لي من غريب لقد فقدت رأسى وتاج رأسى في منزل صاحب الحان

وفي قصيدة الرومي معجم فنى يستقى دلالاته المرموزة من الصور التي يسودها طابع المكان

فزالت المشكلات ، وتبددت الظلمات ، انه الاشراق (٢٨) .

وخلاصة ما يقال في هذا البحث أن الرمزية التي تطالعنا في تراث الادب الصوفي ، رمزية عرفانية ذات سياق تاريخي متميز ، تأتي للشعراء أن يعبروا عنها بأنماط أسلوبية متوارثة ، أعيد في هذا الادب تشكيلها وفق البناء الرمزي المسقط وعلى هذا النحو صارت المرأة والطبيعة والخمر رموزا على الاله المتجلى ووحدة الوجود المحيطة والانفراج العاطفي الذي تتفتح عليه الروح بضرب من النشوة والوجد .

ولا يكفي أن يكون المرء عليما بما ينطوي عليه التصوف من دلالات عرفانية لكي يكون شاعرا صوفيا ذلك أنه بوقوفه على دقائق التصوف النظرية يمكن أن يكون صوفيا شاعرا ، ويبقى بعد ذلك أن يقيس النقد تجربته الفنية بمقياس الوحدة الدينامية التي تربط بين نسق العواطف ونسق الأفكار .

ولا يتأتى للدارس أن يزعم أن يزعم أن الشعر الصوفي كله بسبيل هذه الوحدة ، فمنه قدر غير قليل غلب فيه البناء العرفاني النظري على مقومات التعبير الفني ، فجاء شعرا منظوما ينم عن فشل فني حال دون تحقيق الوحدة التبادلية .

ولنا أن نتساءل الآن عن حدود التجربة الشعرية المعاصرة في بعدها الصوفي ، وعما اذا كانت امتدادا لهذا التراث ، أو ابتداعا أسلوبيا جديدا في شكله وفي مضمونه ؟

والحق أن الشعر الصوفي الحديث لم يأخذ شكله المكتمل الا في أخريات هذا القرن على أيدي الشعراء الذين جددوا شكل القصيدة ، أما بواكير هذا الشعر فنجدتها لدى طائفة من الرومانسيين الذين كتبوا قصائد تنتمي الى شعر الخواطر

هوامش

- (١) Karl Jaspers : The origin and goal of history, trans. by Michael Bullock, London, 1953.
- (٢) كولن ولسون : الشعر والصوفية ، ترجمة عمر الديراوي ، بيروت ١٩٧٢ ص ٣٠١ .
- (٣) ابن عربي : الفتوحات المكية ط صادر بيروت ، الجزء الثاني ص ٣٠٩ .
- (٤) W.K. Wimsatt and Cleanth Brooks : Literary Criticism, London, 1970, Vol. II.
- (٥) Corbin : Creative imagination in the Sufism of Ibn Arabi, trans. by, Ralph Monheim, London, 1969, p. 216, 217.

التأملية ، عبروا فيها عن رفض ثائر أو اذعان مستسلم أو تمرد ميتافيزيقي دفعت اليه الرغبة في الحرية التلقائية أو قلق وتساؤل عن الغاية والمصير . وتشول هذه الحطرات الى جملة من المواقف ، شغل الشعر الرومانسي بالتعبير عنها بسبب ما في طبيعته من غنائية تستمد مقوماتها من رغبة الانسان في توكيد الذات واقتحام المجهول ، ومن تردده بين عظمتة ونقصه ، بين قوته وضعفه ، بين ما يهيب به الى السماء وما يشده الى الأرض . وفي بعض قصائد صلاح عبد الصبور وادونيس ومحمود حسن اسماعيل صياغة لرموز شعرية قد تبدو في قراءة ثانية كاشفة عن أبعاد صوفية ، وهي رموز استحدثها هؤلاء الشعراء فلم يصوغوها على غرار الرموز العرفانية الموروثة ، وانما تشكلت هذه الرمزية الصوفية انطلاقا من هموم الانسان المعاصر وأزماته ، ودارت في جورها على الرحلة والاعتراب والسفر والقلق والملال والحزن الذي ينبثق كالتنايع الصافية التي يؤذن هدوء سطحها بأعماق بعيدة .

ولهذا الاتجاه ما يماثله في الشعر الأوروبي الحديث على نحو ما نجد في قصائد أربعاء الرماد لاليوت وان بدت رموزه محددة بمفاهيم العقيدة المسيحية ، وفي بعض أشعار بودلير لانعدم تصوفا من نوع شديد الخصوصية قوامه تعرية الانسان وكشف سوءته ووصمه في مسالكة وسوء نيته ، ذلك أنه كلما زاد الاستشعار بالنقص الانساني ، زاد الاحساس بالحاجة الى الكمال الالهي .

ان هذا البعد الصوفي في بعض التجارب الشعرية سيظل في كل العصور تعبيرا عن توق الانسان الى التوازن والغبطة والتحرر من كل ما يحول دون أن يلهب في حقيقته ، وتزداد حاجة الشعراء الى هذا البعد كلما جثم عليه ما في المدنية والطموح الزائف من غرور وشقاء .

- (٦) راجع في هذا السياق تصور كارل ياسبرز K. Jaspers للغات الملو الثلاث كما عرضه ريجيس جوليفيه في كتابه : المذاهب الوجودية من كيركجورد الى سارتر ، ترجمة فؤاد كامل ومراجعة د. محمد عبد الهادي أبو ريدم ، ط الدار المصرية للتأليف والترجمة ١٩٦٦ ، ص ٢٥٧ ، ٢٧٠ .
- (٧) د. محمد غنيمي هلال : الحياة العاطفية بين المذرية والصوفية ، الطبعة الثانية ١٩٦٠ ، ص ٣٣ .
- (٨) الحياة العاطفية
- (٩) هانز شيدر : الانسان الكامل في الاسلام ، ترجمة د. عبد الرحمن بدوي ، ص ٥٧ .

(٢٤) راجع في هذا السياق اللع لسراج والرسالة
للقشيري وبخاصة التمييز بين السكر والغيبة الغشبية وبين
الدوق والشرب والري

(٢٥) هـ - برجسون : منبع الأخلاق والدين ، ترجمة
د. سامي الدروبي ود. عبد الله عبد الدايم ، ط الهيئة
المصرية العامة ١٩٧١ ، ص ١٠٨ ، ٢١٩ ، ٢٤٤

(٢٦)
Short Encyclopaedia of Islam, Leiden, 1953,
p. 243, 44, 45.

(٢٧) شرح النابلسي على الديوان ، ج ٢ ، ص ١٥٤ ،
١٥٦

(٢٨) منبع الأخلاق والدين ، ص ٢٤٦

(١٠) اسين بلاثيوس : ابن عربي حياته ومذهبه ،
ترجمة د. عبد الرحمن بدوي ط ١٩٦٥ ، ص ٢٤٤

(١١) أبو نصر السراج : اللع ، تحقيق د. عبد الحليم
محمود ط ١٩٦٠ وانظر أيضا عبد الرازق الكاشاني :
كشف الوجوه القرملماني نظم الدر ، وهو على هامش ديوان
ابن الفارض بشرح البوريني والنابلسي للطبعة الخيرية ،
١٣١٠ هـ

W.Y. Tindall : The Literary Symbol, (١٢)

(١٣) راجع مقال مونجومي وات ضمن الكتاب
التذكاري عن محيي الدين بن عربي ، دار الكاتب العربي ط
١٩٦٩ ومقال وات تحت عنوان : تأملات سيكولوجية في
قصيدة غنائية صوفية :
Psychological reflections on a mystical ode, p. 107-112

(١٤) ابن عربي : ذخائر الأعللق في شرح ترجمان
الاشواق ، ط بيروت ١٣١٢ ، ص ٢ ، ٤ ، ٥

Creative imagination, pp. 138, 139. (١٥)

Creative imagination, p. 345. (١٦)

(١٧) الكتاب التذكاري في الذكرى المئوية الثامنة
لمحي الدين بن عربي - راجع فيه مقالا للدكتور زكي نجيب
محمود ص ٧٢

(١٨) ابن عربي : فصوص الحكم ، شرح الكاشاني
وبالي ، الحلبي ١٩٦٦ ، ص ٥٧

(١٩) أ - بنروبي : مصادر وتيارات الفلسفة المعاصرة
في فرنسا ، ترجمة د. عبد الرحمن بدوي ، ط ١٩٦٧ ،
ج ٢ ، ص ٣٢١

(٢٠) ابن عربي : الفتوحات المكية تحقيق د. عثمان
يحيى ، السفر الثالث فقرات ٥٥ - ٥٧

(٢١) د. محمد غنيمي هلال : مختارات من الشعر
الفارسي ، الدار القومية ١٩٦٥ وراجع أيضا في سياق
الشعر الفارسي الصوفي :
Cyprian Rice, The persian sufis, London, 1959.

(٢٢) راجع فيما يتعلق بمنظومة منطق الطير : الدكتور
بديع جنة في ترجمته ودراسة لهذه المنظومة - ط ١ دار
الرائد العربي ١٩٧٥ وانظر فيما يخص رموز الحيوان
والطير في المرفائنية الصوفية ابن عربي : اصطلاحات
الصوفية - وهو ضمن مجموع رسائل - ط ميدر آباد ج ٢ ،
والكاشاني : اصطلاحات الصوفية ، مخطوط في مكتبة الأزهر
رقم ٦٤٠٩

(٢٣) ل - مليونيون ، ب - كراوس : أخبار العلاج -
١٣٩٦ ، ص ٣٤ - ٣٥